

1

METÁFORA Y RELATO DE LA CIUDAD HERIDA  
O EL ARTE DEL PRESENTE

**Antonio Fernández Alba**

## **I. Metáfora urbana**

De aquellas viejas arquitecturas que mostraban la novedad de las nuevas formas en la exposición de 1932 en el MOMA de Nueva York, aún hoy en los finales del XX podemos reconocer los hallazgos que significaron las propuestas de las geometrías orgánicas después del agotamiento de la estética cartesiana de las vanguardias, también los postulados neoclásicos con afán racionalizador de los que durante tanto tiempo sirvió de estrategia al contextualismo, en los trazados de las ciudades históricas; de manera elocuente podemos encontrar la homogenización que sufrió la producción mercantil del espacio y su degradación progresiva y por supuesto todos los elencos espaciales tardomodernos que hoy contemplamos en el entorno de los proyectos de la arquitectura para con la ciudad moderna; todos ellos se pueden considerar como restos, ecos de una aventura, tan brillante como atractiva, con la que se iniciaba el siglo bajo los grandes epígrafes del progreso y la razón, binomio que hundía sus principios en el desarrollo de una productividad técnica al servicio de la razón instrumental y de la construcción de un lenguaje unificado sin clases y naciones como postulaba el International Style.

Escasos son pues los testimonios de optimismo, que aún nos quedan, al contemplar la ciudad, la ciudad moderna con la que se pretendía inaugurar el arco tensado del siglo que ahora concluye. De su grandeza imaginada, la racionalización global de la cultura, aún brillan «oasis oxidados» de sus períodos de esplendor, sendas estratificadas por las que discurren los territorios de locomoción, geografías de arqueología industrial que invadieron el valle y profanaron el lago, artefactos mineralizados de transparentes transfiguraciones se confabulan con las dunas de arcilla donde al modo de monolitos perforados de cuadrículas sin fin se cobijan los vagabundos del motor, soberanos de estos lugares de destierro. Rasca-cielos y conflictos sociales, a los que se suman una convulsa tecnología agresiva arropada por el eclecticismo de confusas formas y

acogido todo ello a esas construcciones de «geometrías inciertas» por las que discurren algunas de las ambiciones automatizadas del nómada telemático de nuestros días. ¿Serán estos escenarios fragmentos consolidados el corpus verdadero que encerraba el proyecto de las vanguardias históricas y que ahora se manifiestan elocuentes en la metrópoli convulsa de fin de siglo? o por el contrario ¿son acaso las incipientes praderas del edén digitalizado, preludio de los «archipiélagos verdes» en los que desembarcará la espacialidad urbana del siglo venidero?

Los nuevos postulados de la razón señalaban por aquellos principios de siglo los presupuestos del cambio, que se esperaba fuera acometido por el progreso específicamente tecnológico y así tiempo y cambio se consolidaron como una relación casi unívoca sobre la sociedad humana más allá de la dialéctica de dominación anunciada ya en algunos episodios de las primeras décadas del siglo. El tiempo pronto se apresuró a depurar y esclarecer los discursos de la promesa y, con cierta precisión, algunos de estos textos insinuaron los riesgos a los que podían conducir el proyecto global civilizatorio. Las vanguardias no supieron anotar con precisión los riesgos de estos efectos, y bien patente quedaron en las simpatías de la derecha europea por la custodia de los emergentes mitos nacionales y las dramáticas aventuras a las que condujeron la pureza étnica y formal como propuesta de un nuevo orden del universo. Se confiaba que el tiempo ofrecería para el espacio de la ciudad y las formas de vida en la misma una situación más gratificante, en la esperanza que la arquitectura podría proyectar sus espacios y construir sus lugares en los valores sustanciales de la utopía, aquel paradigma neoilustrado acariciado por los prolegómenos de la revolución industrial, que pretendía nada menos que garantizar bienestar generalizado por el diseño global de la vida en el nuevo paisaje del humanismo social de la época. Pronto en los arrabales de las ciudades industriales europeas florecieron los barrios obreros, las ciudades satélites, los suburbios habitación y con ellos las tensiones sociales preconizadas por el cambio; la peri-

fería, ese territorio de conquista y asentamiento de los nómadas industriales, legitimaba así en su atrofiada metamorfosis la nueva «geografía de la ciudad».

Junto a esta concepción de un tiempo no lineal, se superponía, como señalo, la noción del cambio, de manera que la ciudad se construiría *ex novo*, en dos estrictos parámetros, o si se prefiere, en una síntesis conceptual, alimentada por la utopía artística de la modernidad que, como se sabe, es por su propia naturaleza dilatada en el tiempo y en una espacialidad alegórica concebida para formalizar una ciudad donde pudieran crecer los nuevos valores del hombre mecanizado junto a las variables de la nueva ordenación del espacio: territorio, comunicaciones y velocidad: «el hombre expresionista solitario, fraternal, privado de todo vínculo con la comunidad de los hombres, entregado al explayarse sin límites de un Yo de dolor y sufrimiento» (Jean Clair, 1997). Fueron, pues, tiempos de cambio para los ámbitos de la ciudad en los que se pretendió edificar la nueva arquitectura en el contexto que sugería la utopía moderna de las vanguardias, dominio universal de la racionalidad técnica que controla la vida de los hombres y le imprime su sentido.

**Las vanguardias en esta nueva sensibilidad técnica, estética y social** adquirirían una categoría global, sus postulados aspiraban a configurar una nueva civilización, de aquí que los principios más esenciales para desarrollar el proyecto moderno de la arquitectura y su consecuente construcción de la ciudad, sufriera, como sus propios habitantes, desaliento y cierta desolación apenas concluidas las tres primeras décadas, cuando vieron crecer «los gigantes amarillos» y los tilos plantados en los albores del siglo moribundos se tornaron, sobre todo al tenerse que enfrentar los supuestos éticos de la vanguardia al determinismo que postulaba el principio económico de la razón instrumental; bien patente quedó una vez mediado el siglo, cuando aparecieron silencios de actitudes democráticas demasiado largos y complicidades activas con los postula-

dos de orden económico, de manera tal que el orden simbólico de las formas que levantaba la arquitectura se diluía en anodinos estereotipos de habitación, sustentados por un pragmático eclecticismo que acentuaba la ausencia de los valores vitales y objetivos en la cultura y con todo ello el consecuente empobrecimiento de la experiencia artística de la arquitectura.

Para reducir tan inmerecida prueba ya en las primeras décadas del siglo se acudió a una terapia mal administrada; mitigar el sentimiento o eliminarlo en las escuetas sombras de la función, incorporando ciertos apartados de la ciencia urbana como sucedáneo general a todos los males, al entender que la ciencia por su objetividad no podría ser tan dañina para construir los espacios habitables, al tiempo que podía eclipsar los «caducos estilos» de las épocas precedentes. Mientras tanto «revolución» y «vanguardia» se institucionalizaban en drásticas taxonomías del estado burocrático moderno, bien en totalitarismos ideológicos que se prorrogaban en largas secuencias o reducidas primaveras donde apenas florecía los idearios de la social democracia.

Desapercibido paso por aquellos tiempos los fundamentos absolutistas que encerraban las nuevas formas de dominio del estado protector y la ideología en la que se fundaban unas sociedades orientadas hacia la civilización del lucro. El espíritu deslumbrante que reflejaban las formas de la nueva arquitectura se iba enrareciendo ante la fascinación y complejidad visual que presentaban las conquistas plásticas de las vanguardias, atareadas en recuperar la inocencia de la mirada mediante aquel impulso de innovación y ruptura que animaba la modernidad. Un sentimiento utilitario se apropió pronto del manejo y manipulación de la arquitectura, así el espacio de la ciudad pronto comenzó a planificarse mediante estereotipos mercantiles que se ofrecían como un producto más a la incipiente mitología de las sociedades del consumo. La manera de interpretar el espacio desde la arquitectura quedó acotado en los perfiles de la función, tan singular invasión logró erosionar la

forma de tal modo que se llegó a acuñar aquel aserto según el cual, al margen de la función, la forma no tiene razón de existir; desde entonces el espacio de la arquitectura se inscribe en una decidida funcionalidad objetiva, pero carente de una dimensión interior que le impide reconocerse.

**Los cantos de las nuevas formas funcionales** alejaban el cometido conservador de la forma histórica y los nuevos mitos funcionalistas se perfilaban alrededor de aquel grupo de maestros constructores del Movimiento Moderno en Arquitectura cuya ideología se preciaba de ser más racional que espontánea. Por entonces se comenzaba a percibir en los incipientes espacios de la ciudad moderna que al «hombre sin atributos», que Musil tan bien lo había descrito, le resultaba difícil subsistir rodeado por tantos tubos de ensayo y deambular como contemplador solitario por aquella arquitectura de «baladas funcionales». El radicalismo intransigente que la vanguardia propugnaba en torno a la razón funcionalista llegó a destruir en parte el principio de coherencia que el Renacimiento había logrado consagrar entre la materia con la que se construye el espacio, la técnica que hace posible su edificación y la función a la que se destina el objeto construido. Poco a poco la arquitectura de la ciudad se reducía a distribuir una serie de aleatorios edificios construidos en la periferia urbana, barrios de alojamiento, centros fabriles, parques industriales, redes de comunicación, recintos de aparcamiento, un paisaje desolador en un aparente orden racional y mecanizado, donde sus ámbitos de espacialidad urbana hacían explícito que habitar aquellos lugares era tanto como aceptar el hecho de una convivencia perdida. La dimensión sublime del «bello objeto arquitectónico», diseñado para la ciudad herramienta de la primera mitad del siglo, encerraba pese a su intrínseca belleza un cierto grado de perversión; las vanguardias tenían necesidad de crear mitos de Transgresión para construir la nueva época que borrara los tiempos de la historia, abolir su memoria pues el «Nuevo Espíritu» legitimaba una nueva dimensión espacio temporal, que terminaría por suprimir los espacios consolidados de la

ciudad en beneficio de aquella tautología de la emblemática función. La ciudad histórica, ciudad de la memoria, la ciudad arcaica de la ruina, se desmoronaba como lugar de referencia moral, el «aura urbana» desaparecía sin otra alternativa que la emblemática funcional donde poder acoger las nuevas formas de vida; de este modo el arquitecto ante el vacío sin referencias estilísticas que ofrecía la abstracción del nuevo espacio y sin control tanto en la teoría como en la práctica del planeamiento urbano heredaba una manifiesta orfandad imaginaria. No obstante la dura secuencia de tan precisas ecuaciones mecánicas permitía abrir otras orientaciones donde mitigar estos lenguajes de ruptura y escueta referencia funcional, entre ellas el acontecer plástico y poético.

El arte, ante este conflicto de desarrollo económico y tecnológico y la ausencia de valores vitales objetivos en la cultura, asumió la responsabilidad de hacer aflorar al mundo las ideas propias de su tiempo, ideas que configuraron en ciertos aspectos la modernidad solidaria de una nueva ética. Iluminadores discursos afloraron en el mundo interior del artista: surrealismo, abstracción, cubismo, universos plásticos que recordaban con insistencia la relación con el mundo de los sentimientos frente al discurso del experto que con frecuencia olvida el lenguaje de sublimidad. Los mensajes del trabajo del artista reunían un conjunto heterogéneo de expresiones pero también una gramática para construir los nuevos discursos del espacio social de la época, pese a que el artista no tuviera un conocimiento preciso de la accidentada geografía del acontecer social. Aquellos artistas de la mirada interior desparramaron su gesto creador entre los ecos de un imaginario futuro y las figuraciones de un pretérito ya consumado. El artista militante de la vanguardia mostraba a través de sus obras los entornos de la utopía al mismo tiempo que enunciaba el drama de la enajenación moderna.

**Emancipación, utopía y transgresión** distinguía el proceder de los pioneros pero también una elocuente posición de duelo que el

hombre percibe en la ciudad indigente de sentido. La ciudad desde los diseños de sus visiones planimétricas y axonométricas hacía patente la ausencia de sus moradores y la contaminación que en ella depositaban los artefactos industriales, situando al espectador en estos grabados idealizados en los límites del firmamento, como un ángel necesario que contemplará las ruinas de la ciudad arcaica junto a su abstracta escenografía como si se tratara de un laberinto en permanente explosión devastadora.

La ideología del «estilo internacional» concebía el origen y el crecimiento de la ciudad desde unas perspectivas, como ya he señalado, emancipatorias y sobre todo utópicas y transgresoras, el desarrollo de la nueva ciudad debería estar ordenado como una planificación totalitaria, un martillo neumático guiado por el «ojo cartesiano» para abolir calles y plazas, segmentar la ciudad en campamentos adecuados donde alojar la nueva gleba de la anhelada sociedad industrial. Una concepción diseñada bajo la dictadura del «ángulo recto» donde se pudiera reducir y administrar las emociones y trazar los valores de la vida. Aproximadamente este era el ideario de los pioneros que aspiraban desde los estrictos códigos de la vanguardia a la idea de un arte total, absoluto, desde la silla a la ciudad, actitud que reflejaba en ciertos aspectos de la estética romántica del s. XIX, según la cual se estimaba que construyendo edificios de buena factura arquitectónica, la ciudad llegaría a ser bella y ordenada, como pretendían algunos de los diseños de los primeros maestros, constructores ahora y de los epígonos defensores de un idealismo del espacio absoluto, administradores del control burocrático de los símbolos y de la gestión académica de la arquitectura de la ciudad.

Las vanguardias con respecto a la construcción y proyecto de la nueva ciudad no tuvo una operatividad crítica tan radical como lo fue en los territorios del arte. Sus croquis registraban con sutileza idealizada los sueños blancos y grises de una razón que postulaba destruir las adherencias eclécticas, los signos conservadores,



los amuletos estilísticos que el transcurrir de la historia habían sedimentado sobre la ciudad, en definitiva arrasar toda diferencia para hacer patente la fuerza innovadora de un presente sin recuerdos, e instaurar la arquitectura sublime de acero, hormigón y cristal. La arquitectura de la ciudad industrial requería la ruptura con un pasado decadente pero también una reformulación de valores a los orígenes clásicos y sobre todo renacentistas, precisaban de unos códigos compositivos tan rigurosos como el de los tratados clásicos pero debería venir acotada por las prioridades del «Nuevo Espíritu», con los materiales propios de la revolución industrial, invadiendo la apacible traza burguesa de la ciudad precedente, todas las batallas por tanto tendían hacia la conquista de la vieja ciudad. Su botín, la negación de la memoria histórica y la reducción de los signos sensibles de su iconografía; su estrategia, poder formalizar los agresivos itinerarios por los que tendría que discurrir el autómatas digital o del navegante telemático del fin de siglo, ambiguo personaje en el que se había transformado el ciudadano de los viejos burgos.

**La utopía moderna, en la ensoñación de las vanguardias,** entendía la ciudad como una forma perfecta y no muy lejos de la teoría cartesiana del conocimiento, sin memoria y sin espacio para los lugares de la naturaleza interior del hombre, perfecta y casi definitiva. El «lucro azaroso» y la «voluntad de progreso» se encargaron de reproducir su menesterosa morfología actual, donde quedan elocuentes la privación sensorial que parece caer como una maldición sobre la mayoría de los edificios modernos; el embotamiento, la monotonía y la esterilidad táctil que aflige el entorno urbano (R. Sennet, *Carne y piedra*, pg.18)

El proyecto de la arquitectura destinado a la ciudad de los «menhires sublimes», de las ciudades jardín, de los suburbios dormitorio, de las new-towns, llegó a los perfiles próximos de la máquina, diseñando sus edificios como objetos autosuficientes dentro de los principios que rigen la segunda naturaleza técnica.

Pero los edificios, que obedecen a las leyes del cambio de la función, apenas pudieron aceptar la función del ser que los requería; algunos permanecen, aquellos que soportaron la selección natural de lo bello.

El «Nuevo Espíritu» de la utopía moderna, sedimentada en los postulados críticos de las vanguardias, postuló un proyecto para la ciudad del siglo XX, que intentaba transformar los lugares heredados de la historia en espacios de una nueva condición moral, pero teniendo que aceptar que fueran lugares reductivos en sus formas expresivas, espacios amputados de recuerdos, la ciudad entendida no como sedimento de la cultura del sentido y del sentimiento estético, sino cautiva y prisionera de la idea de la razón instrumental que pronto se transformaría en racionalidad productiva. Este proyecto de ciudad inauguró, eso sí, la negación del vacío, la necesaria tridimensionalidad del espacio, y sobre todo una nueva dimensión del tiempo que pronto formalizó sus espacios en utopía negativa, en recintos de animación y simulación en lugar sin residencia apacible para la habitación del hombre. La ciudad moderna mitificó la máquina, deificándola como abstracta mediación para habitar y comunicarse; a decir verdad nunca sabremos a que se llamó la ciudad moderna.

## II. El relato metropolitano

Permítanme para terminar que mis últimas reflexiones las transforme en un imaginario relato de partida. Más allá de una actitud nostálgica, como quizás puedan considerarse las anotaciones anteriores, y sí como un apunte conceptual desde una posición crítica en torno a estas referencias genéricas de las transformaciones de la arquitectura de la ciudad en el entorno de la postvanguardia.

Contemplaba hace algún tiempo, como he señalado en ocasión reciente, el cuadro del pintor Andrea Mantegna cuyo título tan

suggerente como melancólico me acercaba a una cierta aproximación a la arquitectura que se construye en la ciudad en estos finales de siglo. Su título es: «Agonía en el jardín». Su contemplación, en una primera mirada más allá de la narración descriptiva del cuadro, me ofrecía en la percepción del lienzo una visión desacralizada del tiempo, tal vez como consecuencia de la llegada de un incipiente precapitalismo a la ciudad que introducía cambios elocuentes en la producción del espacio urbano. En esa ciudad que Mantegna describe de torres, artefactos, murallas y sillares de piedra, parece señalar, con la precisión del artista del renacimiento, que ya no es posible aceptar lo estable del espacio como algo que no cambie, como acontecer inmutable en el transcurrir del tiempo en la ciudad. La estabilidad pétrea que se hace elocuente en la descripción de sus recintos amurallados parece en apariencia artificial y este grado de artificialidad de los diferentes conjuntos arquitectónicos se instala en la ciudad imaginada por Mantegna, como un acontecimiento, como la inauguración de unos nuevos recintos más allá de las murallas que pudieran dar posada al hombre que llegaba del exilio rural. Una nueva cultura parece señalar la nitidez que evocan sus espacios, la cultura de la soledad urbana, cabe intuir, como si el pintor quisiera reseñar que el vacío de estos lugares fuera el de una respuesta renovadora ante el fracaso de la ciudad real, construida como recinto menesteroso y sobre todo agobiante de las viejas tipologías del esquema medieval.

El cuadro de Mantegna, en mi recorrido perceptivo, propone, creo yo, la necesidad de descubrir un nuevo espacio imaginario que haga habitables los espacios de la memoria histórica y donde sus habitantes puedan seguir construyendo la fábula de su hegemonía biográfica en los recintos de una nueva espacialidad abstracta, a la que siempre debe estar dispuesta a construir el proyecto de la arquitectura.

**Las crónicas que narran el acontecer del hombre en la ciudad** del siglo que concluye, me parece a mí que entablaron hace ya casi

más de cien años una aventura también imaginaria, en busca del espacio perdido y con los deseos de poder formalizar los lugares de una residencia apacible para los nuevos exiliados de la revolución industrial. Para lograr el acontecer de semejante aventura se acudió, sólo en parte, a la expresión formal, a los códigos estéticos que podrían ofrecer algunas de las imágenes del arquitecto o del esteta en permanente espera. Su recorrido por el «tiempo desacralizado» en el que la ciudad moderna se ha desarrollado durante el siglo XX, en el principio fue acogido, como ya he señalado, por un apasionado vitalismo de actitudes críticas hacia las memorias de la historia junto a ensoñadores valores éticos para hacer realidad los espacios de la nueva condición social. Su finalidad aspiraba a implantar los nuevos escenarios industriales y recuperar el paisaje ampliamente deteriorado de una naturaleza abatida y a reconstruir este paisaje fragmentado por algunos infortunios de lo que significó la producción de la ciudad y lo urbano hasta muy avanzado el siglo, es cierto que desde los supuestos ideológicos de la vanguardia, con los afanes de proyectar unos espacios habitables y poder entender el territorio de lo urbano como un lugar para la vida y no sólo como un objeto de contemplación trascendente, que tal era la mirada en los tiempos sacralizados en las ciudades de la memoria. No obstante, el relato del proyecto moderno sobre la ciudad de nuestra época nos hace patente la tendencia a entender que sus diseños, proyectos y construcciones han sido primordialmente favorecidos en sus primeros tiempos por el desgarrar de lo funcional, después por la autonomía de lo estético, y que estos mismos factores se han transformado en procesos disolventes sobre la propia ciudad, promovidos en parte por la cultura de la modernidad tan bien asumida por los movimientos experimentales del capital en la construcción de la ciudad del siglo XX.

El proyecto para erigir la nueva ciudad que postulaba el técnico y el experto, en simbiosis con los lenguajes del paradigma tradicional de la planificación, apenas percibieron el empobrecimiento moral y estético del espacio urbano que seguiría a la reproducción

mecánica de los objetos; su escasa sensibilidad y atención crítica avanzado el siglo pronto transformó en beneficio mercantil los presupuestos de belleza y racionalidad que la espacialidad abstracta de las vanguardias llevaba implícito en las arquitecturas transgresoras de los principios de siglo. Este empobrecimiento ambiental progresivo ha llegado a confinar la cultura de lo urbano a los extremos del conformismo y el miedo, del consumo como ideología y el espectáculo como expresión válida en la formalización de los lugares habitables. Sin duda la ciudad en la fase del capitalismo global, fase ultracapitalista en la que nos encontramos, genera sus propios modelos «modelos automórficos» alejados del control político, social o cultural, el control de la metrópoli ligado únicamente a la lógica de su producción, a la hegemonía económico-financiera, de tal manera que el proyecto de la ciudad está dirigido por los movimientos lúdicos del capital. La sociedad capitalista es una sociedad en los bordes del abismo porque no conoce el principio de autolimitarse, saber lo que no debe desear. El imaginario de nuestra época, ya lo sabemos, reclama un ordenador en cada rincón de nuestra existencia, es el decir de Castoriadis, la expresión ilimitada, la acumulación reiterativa, del aeropuerto al hiper, al parque temático, Disneylandia o Las Vegas.

**Desacralizado el tiempo** y transformado más tarde el espacio en un producto simbólico mercantil, la ciudad del arte del presente y su arquitectura se construye en recintos próximos al dolor, o a un reduccionismo cultural que enaltece la pérdida de los sentidos, donde cada reducto urbano reclama el diseño de su propio decorado espacial intercambiando en la definición del proyecto arquitectónico materiales de alto coste, analogías formales, yuxtaposiciones geométricas, todo ese relato formal que aparece bajo la cosmética de lo superfluo en los contenedores híbridos de la cultura del simulacro, en los espacios neutros e indiferenciados del poder político. En su conjunto el proyecto de la ciudad se transforma en unos asentamientos de escenarios posturbanos, en un colosal monumento dedicado al «triunfo de la cultura mediática», en

cuya plataforma las redes de su ordenación energética acoge toda suerte de planificaciones indiscriminadas, producto sin duda de las tensiones que se suscitan entre un nuevo orden económico con el viejo orden político y que fácilmente pueden apreciarse en los escenarios que contemplamos y vivimos, desde la «apología del ruido» al «tedio voluptuoso» de los desarrollos metropolitanos.

La producción del espacio de la ciudad y su dispersión en la ocupación del territorio se presenta como la imagen de un paisaje desolado después que hubieran concluido los festivales de la voracidad capitalista. ¿Acaso no estamos ya en los finales del proyecto urbano renacentista?, ¿cómo regular los controles de la producción urbana para adaptarse a los movimientos teóricos del capital que requiere rentas rápidas e imprevisibles?, ¿de qué manera hacer posible la construcción tecno-científica de la ciudad y los espacios para las nuevas experiencias socio-culturales?, ¿cómo equilibrar las tensiones entre la cultura de los no-lugares, los espacios de la sobremodernidad y el nuevo concepto de morada?

Desde entonces, mediado el siglo, la ciudad que nos acompaña está teñida de una temporalidad indigente de sentido, representándonos espacios de una memoria simulada; por eso, la secuencia de sus lugares, que se construyen en una inestable posición de drama y duelo ambiental, anunciando, eso sí, a los más precavidos estetas de la espera la imposibilidad de un estatuto mesiánico para el proyecto del arquitecto que le permita regular el control estético de los cambios y seguir siendo el creador irremplazable de la arquitectura en la ciudad.

**Y así, pienso que la ciudad de la memoria** zaherida por las duras batallas de la vanguardia terminaría siendo el escudo protector de nuestro espíritu, porque la ciudad industrial ya consumada había colonizado nuestro cuerpo y robotizado nuestras almas, el espacio de la arquitectura de la ciudad, mitigadas las categorías funcionales, difuminados los ejercicios contextualistas, sólo desea

el desarrollo de unas imágenes restrictivamente ligadas a una escenografía lingüística que se cobijan bajo la estética de lo formalmente correcto. La espacialidad abstracta y temporalidad laica, en la que se inscribe su contemporaneidad, sólo parece interesarle los efectos digitales de sus gramáticas mediáticas y los devaneos melancólicos de sus arquitectos y estetas epigónicos, «la presencia de lo que todo es ausencia» y «lo sólido, en expresión del filósofo, que se desvanece en el aire».

Leída la arquitectura sólo como unos ejercicios de estilo, se traduce en un documento incapaz de generar pensamiento y recuperar la memoria de la estructura de la historia, inasequible al estatuto constructivo de la nueva metrópoli, carente el proyecto de lo urbano de un control crítico, la arquitectura de la ciudad en tales condiciones se aleja del discurso primario de la función y el espacio sin recuerdo y sin sentido, sólo es depositario de la «orfandad imaginaria» donde los lugares de la arquitectura apenas florecen.

La conciencia romántica, que anima el proyecto del último arquitecto en relación con la ciudad, responde básicamente a la concepción tecnocéntrica de la cultura fin de siglo, al mecanismo subliminar de esta subjetividad escindida del hombre de nuestra época que no alcanza a integrar el culto al poder tecnológico y su arcaico y melancólico afán monumentalizador. Digitalizada la memoria el diseñador contemporáneo divaga, un tanto turbado por los postulados y demandas de la razón instrumental, turbado por las turbulencias del vacío espacial que se funde con la fatiga de lo infinitamente reproducible.

Compartimos unos tiempos y habitamos unos lugares en la ciudad posturbana muy alejados de los dictados emancipadores de la vanguardia, unos espacios donde el trabajo que realizamos ya no es constitutivo de la personalidad del individuo, donde los desequilibrios son la regla y el equilibrio la excepción, donde las acciones de la ética no pueden manifestarse sino es ante la presencia

de la violencia, mientras la técnica no cesa de crecer y diferenciarse en tramos y redes que invaden los espacios metropolitanos y nublan el espacio vital en el que se manifiesta la condición posturbana.

**Diseñador de lo efímero**, confuso ante su propia retórica espacial, el último arquitecto abandonó los ejercicios de la ironía que le proporcionaba los despojos del postmodernismo, «esa añeja, en palabras de Habermas, tradición contrailustrada», para enlazar con la ruina embalsamada de las proezas antigravitatoria con los que se presenta el de-constructivismo, esa modernidad abatida ante nuestra memoria más próxima. Productor satisfecho de los símbolos que mixtifican las falsas promesas de una ética globalizada, el proyecto que se planifica bajo los supuestos de la nueva condición metropolitana, prefiere arroparse con el manto de las geometrías oblicuas que le permita al arquitecto perfilar mejor su delirio arquitectónico o bien cultivar flores exóticas en los parques temáticos de la cultura administrada del consumo, así lo hacen elocuentes los nuevos escenarios posturbanos de las metrópolis asiáticas o las intervenciones urbanas que suturan las ruinas del muro de Berlín con aleatorios y solitarios objetos arquitectónicos. Reducidos sectores del pensamiento crítico se interrogan ¿cómo escapar a la barbarie de una civilización ciega?

Preocupados hasta la obsesión por la epidermis de la superficie y la imagen corpórea del edificio, los arquitectos y planificadores, ocupados en la policromía del fragmento hasta límites de la estética de lo patológico, no saben como enfrentarse a este proceso de manipulación perversa y generalizada del territorio y a la homogeneización esquizoide con la que se levantan sin rubor los lugares del espacio metropolitano, como Dédalo atrapado en los muros del laberinto; el diseñador de la metrópoli sólo parece redimirse en los lazos de la autopista sin fin. Las formas del proyecto de la arquitectura y su correlato planificador se diluyen en la transfiguración de la noche posturbana, o en el retorno a la ciudad como cataliza-



dor de la utopía, estrategia adecuada que permite al capital llevar tan lejos y de manera tan enajenada este diseño de dominio que caracteriza a la cultura del nuevo proyecto metropolitano de nuestros días.

En los arrabales de esta voluptuosidad romántica sobre la que descansa tantas evocaciones de la ciudad imaginada por la vanguardia, aún se puede contemplar los tallos y ramas de estas bellezas periclitadas, pero nuestro tiempo necesita edificar su propia biografía sin cantos apocalípticos, ni retóricas finiseculares. Junto a los valores éticos y transgresores de la modernidad de la vanguardia, se hace imprescindible la presencia en la nueva metrópoli de un modelo que permita pactar la permanencia de una forma espacial al tiempo que poder incorporar los acelerados cambios de la materia, energía y comunicación. La forma como estructura, síntesis superadora del viejo aforismo de la vanguardia, de la forma como emblema de la función, para tal contenido creo que no podrán estar ausentes el filósofo, el político y el poeta, o, si prefieren, el saber razonado de la luz del conocimiento, la lógica del poder político, que purifique el aire de la acción pragmática, y la palabra que funda los lugares de la belleza, valores solidarios con el origen de la ciudad. Verdad, justicia y belleza junto a la terna del canon metropolitano de materia, energía y comunicación, imprescindible hoy para que el hombre contemporáneo pueda convivir en espacios de conocimiento y proyectar lugares de armonía.

Lástima que aún persistan tantos estetas de la espera, filósofos y políticos de la confusión, empeñados en ese retorno doloroso y obsesivo al «jardín de la modernidad», que ya fue pasto hace tiempo del fuego de la vida y de la secreta agonía del tiempo.

\* \* \*

## Diez tesis

I. El factor tiempo resulta un parámetro fundamental para el entendimiento de la crisis que sufre el espacio moderno de la arquitectura en occidente. La necesidad de brevedad temporal que imprime la sociedad postindustrial al acelerar los tiempos del consumo en mercancías, reclama cambios de imagen. La fugacidad en el diseño de los objetos viene marcada por la aceleración de tiempos, circunstancias que imprime un carácter de obsolescencia prematura al objeto al edificio y al espacio de la ciudad, de tal manera que apenas tocados o usados dejan de tener vigencia; sin duda esta nueva dimensión del tiempo alcanza no sólo al espacio de la arquitectura y su cualidad ambiental sino a la formalización del territorio y a la propia estructura y sustancia de la condición urbana.

II. Las formalizaciones de la ciudad que propone el «epigonismo» más radical, responden tanto por lo que se refiere a sus materiales como a sus formar arquitectónicas a una temporalidad muy concreta, que vienen ligadas a la familia de artefactos del «orden consumista» y en estrecha relación con los restantes «repertorios simbólicos» que la acompañan: moda, música, literatura, diseño de mobiliario y objetos en general. Su expresión formal viene mediatizada por una connotación semántica ligada a los códigos publicitarios del mercado que necesitan lugares de representación en el espacio urbano.

III. La arquitectura de la metrópoli se abre a una nueva dimensión espacio temporal, al *espacio-tiempo tecnológico*. La escenografía para los nuevos ritos del «nómada telemático» de nuestras sociedades avanzadas no requiere de soportes rígidos y de una larga durabilidad. La cronología de lo que sucede se inscribe en tiempos que se manifiestan instantáneamente, de tal manera que el *tiempo* se transforma en *superficie*, «gracias al tubo catódico, al material imperceptible, las dimensiones del espacio quedan ligadas a la «vitesse» de su transmisión». Los *inmateriales* se transforman

en los elementos arquitectónicos espaciales que configuran el monumento de nuestra época.

IV. No hay duda que la arquitectura del *postmodernismo*, *neo-moderno* o la nueva abstracción se presentan como términos indecisos y de nomenclatura ambigua. El ejercicio que realizan estos arquitectos postmodernos refleja con nitidez el cambio provocado por este penúltimo episodio de la revolución industrial acelerada; por eso, el proyecto que reflejan los dibujos de estas arquitecturas, puede ser alterado en su imagen mediante toda suerte de yuxtaposiciones, analogías, contrastes, adulteraciones formales y distorsiones espaciales, porque todo es intercambiable en la nueva realidad *espacio-temporal* de la telemática, materiales, texturas y formas aleatorias.

V. La arquitectura que postulaba la modernidad aspiraba a configurar un método que permitiera regular una norma para planificar la ciudad desde los códigos de unas *formas absolutas*. El conjunto de epifenómenos plásticos que han sucedido en torno a estas arquitecturas fin de siglo, resulta de la constatación explícita de que este método para desarrollar la ciudad se transforma en un proceso de dominación formal, y sus espacios y recintos públicos se transforman en verdaderas construcciones de lo *pintoresco*, ingrediente formal que ha legitimado el *Kitsch* y los diferentes signos e imágenes que recoge la última arquitectura en la única finalidad de difuminar la realidad; tiene razón Baudrillard al evidenciar que la más elevada función del signo en el mundo de hoy es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo su desaparición.

VI. La arquitectura en un principio nunca se llegó a entender como un arte de representación, a diferencia de otras artes, tal vez por eso la demanda de representación gráfica por la que discurre hoy el proyecto arquitectónico, señale con manifiesta evidencia la dificultad de pensar en arquitectura, ligada siempre a los itinerarios del *laberinto* y también a *expresarse* por medio de la materia, pro-

ceder emparentado, como sabe, con la estirpe de los semitas, empeñados en seguir la aventura de alcanzar el «conocer» una vez concluidas las obras de la *torre de Babel*, más que construir el espacio de la arquitectura que hoy se dibuja.

VII. Una de las características de la sensibilidad moderna, iniciada de manera elocuente en las vanguardias, ha sido el «culto al objeto y la manifiesta tendencia a la abstracción». Gran parte de los edificios más celebrados de la arquitectura moderna fueron y son beatificados por la liturgia que consagraba el objeto en sí mismo, aislando cuando no marginando la propia función del edificio y consecuentemente su especialidad.

VIII. La ciudad moderna ha sufrido con la implantación y celebración de tales objetos, el desarraigo que lleva implícito la exclusión del concepto lugar a favor de las cuestiones generales de la significación, a veces trivial, cuando no resuelto por códigos formales de repetición.

IX. Las formas que se aprecian en las últimas arquitecturas que construyen los modelos mal catalogados como neo-liberales de las sociedades democráticas, se han visto invadidas por unos códigos de producción imaginaria que permite augurar, de seguir su acelerado desarrollo, el deterioro simbólico del espacio más degradado que los modelos homogeneizados de la producción mercantil de la ciudad. Los tiempos de reflexión alrededor del proyecto de la arquitectura han sido eliminados por una auténtica metamorfosis de la reproducción.

X. Si el proyecto de ciudad de las vanguardias nacía como metáfora poética que construiría la razón instrumental de la técnica, la metrópoli fin de siglo se presenta como una geografía desconocida por la que sólo se pueden trazar itinerarios inmateriales, una planificación en el espacio que se construye en el relato de las redes de energía.

Compartimos unos tiempos y habitamos unos lugares en la ciudad posturbana muy alejados de los dictados emancipadores de la vanguardia, unos espacios donde el trabajo que realizamos ya no es constitutivo de la personalidad, donde los desequilibrios son la regla y el equilibrio la excepción, donde las acciones de la ética no pueden manifestarse sino es ante la presencia de la violencia, mientras la técnica no cesa de crecer y diferenciarse en tramos y redes que invaden los espacios metropolitanos y cada día con mejor intensidad nublan lo local y lo mundial del espacio vital en la que se manifiesta la condición posturbana.